

Friedrich Frosch (Wien)

Geschichte als Gegenwart: Roberto Schwarz' *A lata de lixo da história* und Bernardo Santarenos *O judeu**

Roberto Schwarz (geb. 1938), ein Literaturwissenschaftler¹ mit austro-jüdischen Wurzeln und naturalisierter Carioca, sowie Bernardo Santareno (eigentlich António Martinho do Rosário, 1920-1980), Arzt und Psychiater aus Santarém, Portugal, scheinen als Dramatiker vorübergehend die Rollen zu tauschen. Schwarz behandelt das Thema des kollektiven Wahns auf der Basis der Novelle *O alienista* von Machado de Assis, um einen positivistischen, in Europa ausgebildeten Irrenarzt im Hinterland der Kolonie zu analysieren, während Santareno einen in Brasilien geborenen jüdischen Theaterdichter des 18. Jahrhunderts, António José da Silva, genannt «o judeu», zum Protagonisten eines historischen Dramas und die Stadt Lissabon zum Ort des Geschehens macht.

* Leider sandte uns der Autor die Korrekturfahnen nicht zurück, und wir konnten ihn auch bis zur Drucklegung des Bandes, der rechtzeitig zur Frankfurter Buchmesse des Jahres 2000 erscheinen sollte, nicht erreichen. Darauf ist es zurückzuführen, daß einige bibliographische Angaben und Zitate im Text nicht restlos überprüft und ergänzt werden konnten. Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter haben alles ihnen Mögliche versucht, ausstehende Daten zu ergänzen, was aber leider nicht in allen Fällen gelungen ist. Wir bitten um Nachsicht (Anmerkung der Herausgeber).

¹ Als profunder Kenner des Werkes von Machado de Assis veröffentlichte er die grundlegenden Arbeiten *Ao vencedor as batatas* (Schwarz 1981) und *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis* (Schwarz 1990).

A lata de lixo da história wurde 1969 geschrieben, in einer Phase der politischen Öffnung 1977 publiziert² und 1993 von Ricardo Kosovski (im Teatro de Bolso do Leblon) erstmals auf die Bühne gebracht. Der Regisseur hielt sich nach eigener Aussage³ — getreu den Vorgaben des Textes — an die sogenannte tropikalistische Aufführungspraxis der späten sechziger Jahre. Das Stück selbst entstand als Nebenprodukt der Beschäftigung des Autors mit Machado und ist eine Politsatire mit aktuellen Bezügen. Einige Aspekte, welche die Farce in Verfahren und Thematik mit dem drei Jahre früher verfaßten portugiesischen Werk gemein hat, sollen zumindest angerissen werden. *O judeu: narrativa dramática* stammt aus dem Jahre 1966 und erlebte — vom Autor selbst, wohl vor allem wegen der Länge des Textes, für unspielbar gehalten⁴ — unter der Regie von Rogério Paulo im Februar 1981 seine Premiere.⁵ Für Luiz Francisco Rebello ist *O judeu* ein Stück «em que a perseguição e a tortura infligidas pela Inquisição ao dramaturgo português setecentista António José da Silva eram uma forma indirecta de pôr em cena a situação que, sob o fascismo, a

² Schwarz geht in einem Brief an den Verlag Paz e Terra auf die von ihm nicht sanktionierten Änderungen ein, die sich in der gedruckten Version seines Stücks finden, wobei er dem Lektor keine Zensorenhaltung, sondern schlichtes Unverständnis unterstellt, indem jener die Intelligenz des Publikums bzw. Lesers unterschätzte und «klärende» Veränderungen vornahm (Schwarz 1977c: 123-125).

³ In einem Schreiben an den Verfasser vom 24. Februar 1999 sagt er: «Montei a peça na íntegra [...] acentuando uma estética tropicalista que a peça em um certo sentido, lida contemporaneamente, insinua.»

⁴ Carlos Porto (in: *Diário de Lisboa*, 30 August 1980, zitiert in: Camelo / Pecante 1984: 260) charakterisiert das Drama mit den Worten «excessivo, teatralmente impossível».

⁵ Aufführungsort war das Teatro Nacional de D. Maria II, die Verspätung erklärt sich, einigermaßen euphemistisch, «por razões de condicionamento cultural» (Camelo / Pecante 1984: 238). Der Autor selbst war noch teilweise an der Bearbeitung und Kürzung des Textes beteiligt (vgl. Camelo / Pecante 1984: 237).

censura impunha aos nossos homens de teatro ou, em termos mais gerais, a PIDE impunha ao povo português.»⁶

Wir haben es mit zwei Versuchen zu tun, die Gegenwart im Gewand der Vergangenheit zu kritisieren. Feindbild beider Autoren ist ein autoritäres Regime⁷ mit seinen Zensurmechanismen, gegen das sie ihre Kritik unter dem Vorwand der Nichtaktualität der dargestellten Ereignisse richten.⁸ Die Stücke verbindet ein vergleichbarer historischer Hintergrund: Santareno hält sich an die Biographie des *judeu*, eines Zeitgenossen des Königs Dom João V, bei Machado und Schwarz läßt sich aus

⁶ Rebello zählt das Stück zum «teatro do povo» (zitiert in Camelo / Pecante 1984: 251, ursprünglich in *O Jornal*, 5. September 1980).

⁷ Die Apparate der Unterdrückung — im einen Fall die Inquisition, im anderen das Irrenhaus —, enthalten in der total(itär)en Umwertung der Normalität, durch welche eine Stadt oder ein ganzes Land zum Gefängnis wird, ihr modernes Pendant.

⁸ Die vordergründige Tilgung der Brisanz des Inhalts ist nicht identisch mit dem Brechtschen Verfahren eines Augusto Boal, auch wenn der Anlaß derselbe ist: «Den Rückgriff auf die Klassiker erklärte Boal später auch als Schutzmaßnahme gegen die Zensur. Über historische Verfremdung, über Parabeln, sollte die Intelligenz und Sensibilität des Zuschauers aus dem Volk [...] angesprochen werden» (Thorau 1992: 288). Boal wendet sich explizit gegen die Auffassungen des *tropicalismo*; vgl. Thorau (1992: 297). Der Kunstgriff, institutionalisierte Gewalt aus der nahen und fernen Vergangenheit in die Gegenwart einzuschmuggeln, findet sich auch, auf zwei Ebenen durchgeführt, im Roman *Em liberdade: uma ficção de Silviano Santiago* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981), mit Parallelen zum Verfahren Santarenos. Graciliano Ramos — so die Konstruktion Santiagos — schrieb nach seiner Entlassung aus den Straflagern Getúlio Vargas' 1936 (der Kontext ist eine erste *Caça aos comunistas* nach einer gescheiterten Rebellion 1935, die zahlreiche der Subversion Verdächtige ins Gefängnis brachte) ein Tagebuch über die erste Zeit in Freiheit, mit eindeutigen Verweisen auf die in den fünfziger Jahren vom alagoanischen Autor verfaßten *Memórias do cárcere* (1953). In diesen vorgeblichen Aufzeichnungen aus Santiagos Feder findet sich der Versuch einer Rekonstruktion der Ermordung des Dichters Cláudio Manuel da Costa, eines der Köpfe der *Inconfidência Mineira* (Santiago 1981: 207).

Indizien schließen, daß die Handlung in die ersten Regierungsjahre von Dom José I fällt.⁹

Machado de Assis, im täglichen Leben durchaus wertkonservativ, liefert Material¹⁰ für das subversive Stück eines Marxisten, der an der Grundstruktur des Originals kaum etwas zu ändern brauchte, den durchgehenden Erzählduktus in der Bearbeitung allerdings zu relativ unabhängigen Tableaus umformt: Im Stück ist laut Schwarz alles «questão de ritmo e corte», eine Aufeinanderfolge von «chanchada» und «atrocidade».¹¹ Wenn schon in den ursprünglichen fiktionalen Ereignissen korrosive Ironie regiert, so gilt das — unter Anwendung des

⁹ Der König, auf den sich Machado und, in Anlehnung an ihn, auch Schwarz beziehen, ist aller Wahrscheinlichkeit nach Dom José (Regierungszeit 1750-1777), da im Original an einer Stelle der Tod von Dom João V und der Sturz des Marquês de Pombal (Sebastião José de Carvalho e Mello, gestorben 1782) erwähnt werden. Die übertriebene Anhänglichkeit des Monarchen an Bacamarte — dem er den Rektorsposten von Coimbra anbietet — findet sich bereits bei Machado.

¹⁰ Machados spielerisch vorgetragenes Anliegen ist die Diskussion von Wahnsinn und dem Wesen der Vernunft, mit Betonung auf moralischen Aspekten. Schwarz verlagert die Akzente auf soziale und politische Fragen. Eine Besonderheit des Schwarzschen Textes ist die sporadische Dekontextualisierung von Elementen des Originals. Sie vermag bei Kenntnis beider Werke zusätzliche humoristische Effekte zu erzeugen. So etwa, wenn ein im *Alienista* prominent gesetztes Wort in einen völlig anderen Zusammenhang gerät. Hieß es ursprünglich: «Mas um dardo atravessou o coração de D. Evarista» (Assis 1987: 49), so ist bei Schwarz der Pfeil wörtlich genommen, und die Gattin des Arztes beschießt zu ihrer Ergötzung mit Darts Puppen, welche auf der Bühne die schwarzen Sklaven verkörpern: «Evarista exercita a pontaria lançando dardinhos nalguns bonecos negros» (Schwarz 1977a: 32). Ein anderes Beispiel: der «trovão», welcher metaphorisch für einen Schicksalsschlag steht — «os fortes enrijam-se contra elas [quer dizer as tempestades; F. F.] e fitam o trovão» (Assis 1987: 89), wird bei Schwarz zu einem tatsächlich vernehmbaren Geräusch, das den Sturz Canjicas ankündigt («Trovão, faça barulho!» «colossal trovoadas»; Schwarz 1977a: 74) und gleichzeitig zum Eigennamen des Offiziers der Dragoner, welche die «Ordnung» in Itaguaí wiederherstellen.

¹¹ Schwarz (1977a: 9).

bekannten Diktums — umso eher für die Wiederholung der Geschichte als Farce. Hatte Machado in seiner Satire die Französische Revolution¹² und die *Inconfidência Mineira* vor Augen, werden die Machtergreifung der Militärs 1964 — in deren verschleiender Selbstdefinition gleichfalls als «revolução» bezeichnet — und der *Ato Institucional* n° 5 von 1968 zu Angelpunkten des späteren Textes.

Die Grundannahme von *O alienista* (1881) besteht darin, daß Bacamarte, in Europa mit Ehren überhäuft, nach Brasilien zurückkehrt, um sich der Erforschung der Psyche zu widmen. Von durchaus realistischen Prämissen ausgehend, errichtet er in der Ortschaft Itaguaí (Schwarz verwendet die alte Orthographie *Itaguahy*) nach und nach ein Terrorregime, das in grotesker Steigerung der *caça aos loucos*¹³ bis zu vier Fünftel der Bevölkerung zu Opfern des selbsternannten Psychiaters¹⁴ macht. Die Repräsentanten der politisch legitimierten Macht sind nicht imstande oder willens, die Masseninternierung zu verhindern. Eigennütziger Protest regt sich nur, wo Bacamarte einzelne Notabeln für krank erklärt; die Ausgrenzung wird so lange geduldet, wie sie die unteren Schichten und mit diesen sympathisierende «Klassenverräter» trifft. Da der Arzt offensichtlich aus streng rationalen Motiven heraus handelt, liegt ihm nichts an der Herrschaft als solcher: Er scheint unempfindlich für die Aura des Schreckens, welche ihn umgibt. Sein erklärtes Ziel ist

¹² Machados diesbezüglicher Verweis — durch die Bezeichnung der Casa Verde als «Bastilha da razão humana» (Assis 1987: 65) — ersetzt Schwarz durch die auf das Deutschland Georg Büchners bezogene Parole «Paz aos casebres, guerra aos casarões!» (Schwarz 1977a: 64), um seinen Spott auf Gilberto Freyre als Ideologen des Lusotropikalismus und späteren Repräsentanten der Reaktion auszudehnen, wenn eine Stimme ausruft: «Paz à senzala, guerra à Casa Grande» (Schwarz 1977g: 72). Der sprechende Name des Protagonisten Bacamarte — an sich schon ironieträchtig — legt eine Assoziation zu Napoleon Bonaparte nahe.

¹³ Die Anspielung auf die Kommunistenverfolgung der Ära McCarthy in den USA scheint offensichtlich.

¹⁴ Das Wort selbst kommt im Text nicht vor.

— dem wissenschaftlichen Interesse der Zeit entsprechend¹⁵ — die Erfassung und Klassifikation aller denkbaren Spielarten des Wahns, unter Absonderung der Kranken in seiner Anstalt. Nachdem allerdings die wenigen tatsächlich «Irren» aus dem Verkehr gezogen sind, geht es jeglicher menschlichen Schwäche und darüber hinaus den potentiellen Feinden der bestehenden ungerechten Ordnung an den Kragen.¹⁶ Was zum Schutz der Allgemeinheit gedacht war, erweist sich in den Händen Bacamartes als höchst gefährliche Befugnis, bis zu dem Punkt, wo dieser angesichts der moralischen Defizite seiner Mitmenschen die ursprüngliche Theorie umkehrt. Von nun an gelten das Gleichgewicht aller seelischen Kräfte, Menschlichkeit und die Dominanz der Ratio als statistisch seltene Ausnahmen — das heißt, als abwegig. Integrität ist demnach ein Anzeichen des Wahnsinns und muß mit geschickter Strategie überwunden werden. Das gelingt auch zumeist, so daß der einzige wirklich Andersartige ausgerechnet Bacamarte ist, der sich zum Selbststudium im geleerten Irrenhaus Casa Verde¹⁷ interniert, wo er bald darauf unverrichteter Dinge stirbt. Ein zwischenzeitlich von einem Barbier angezettelter Aufstand führte zu keinen konkreten Ergebnissen, da die Macht den Aufrührer umgehend korrumpierte und ein Dragonerregiment seine Bürgerwehr überwältigte.

Schwarz vereinfacht die zweite Hälfte der Erzählung,¹⁸ läßt für den Originaltext wichtige Peripetien weg und setzt stärker

¹⁵ Vgl. Lopes (1974: 22-25), der Pinel, Kraepelin, Esquirol, Morel und Griesinger erwähnt.

¹⁶ Beispielsweise: «[A]provo a estima, a compaixão e os sentimentos em geral, mas ciência é ciência, e eu não posso deixar na rua um caso de *mentecaptus dissipator*» (Schwarz 1977a: 44), der in Wahrheit nur ein Wohltäter der Armen sein will.

¹⁷ Der Name verweist durch das Farbadjektiv auf das Hospício D. Pedro II im Stadtteil Praia Vermelha (Rio de Janeiro), wo 1919/1920 Lima Barreto interniert war und von der dessen in den letzten Lebensjahren entstandene Fragmente *Diário do hospício* und *O cemitério dos vivos* handeln.

¹⁸ Er eliminiert etwa jene Phase in der Erzählung, welche die Erkenntnis Bacamartes thematisiert, daß der Regelfall das seelische Ungleichgewicht sei und die Tugend eine Verirrung der Natur.

auf Anonymität.¹⁹ Die Handlungsabläufe der Vorlage sind im Sinne dramatischer Bündigkeit an den Stellen gestrafft, wo Machados Winkelzüge das Verständnis der Handlung erschweren und den auf unmittelbaren Effekt angelegten Gang der Ereignisse hemmen würden.²⁰ In der Bearbeitung spiegeln die Kriterien für Anormalität das Denken der zeitgenössischen Mittelschicht hinsichtlich der sozial Ausgegrenzten wider. Bei Machado kaum von Belang, bestimmen sie im Stück die Auswahl der ersten Insassen: «nove escravos, três vagabundas [...] e quatro bichas» sowie «treze cafetões».²¹ Um die Absurdität der Klassifizierung mittels Kontrast zu steigern, findet sich unter ihnen auch ein unbeteiligter Passant «que gritou rua, porque torceu o pé».²² Rasch verschmelzen bei Schwarz land-

¹⁹ Mit Eigennamen treten Bacamarte, seine Frau, der Apotheker Crispim und der Aufrührer Canjica sowie in Nebenrollen Martim Brito und Mateus auf.

²⁰ So in den Fällen, in welchen die Erzählung die Faktizität der Ereignisse dadurch relativiert, daß an der Tradierung der Begebenheiten eine unbestimmte Zahl von Chronisten beteiligt ist — was zu divergierenden Meinungen, Vermutungen und Gerüchten führt. Schwarz ersetzt die distanzierte Ironie weitgehend durch satirische Unmittelbarkeit.

²¹ Schwarz (1977a: 37).

²² Schwarz (1977a: 37). In der Erzählung lassen sich die Phasen, welche der Normalitätsbegriff durchläuft, relativ klar abgrenzen: die ersten Opfer des Irrenarztes zeigen Symptome, die nach medizinischen Kriterien auch heutzutage als deviant eingestuft würden: Größenwahn und Monomanie. Phantastische Züge nimmt die Diagnosestellung an, wenn Altruismus als krankhafte Verschwendungssucht ausgelegt und harmloser Aberglaube zur Psychopathologie gerechnet wird. Die Umkehrung der gängigen Standards erfolgt in den nächsten beiden Stufen: Zuerst ist jede Form von Egoismus ein psychischer Defekt, woraufhin die Mehrheit der Bevölkerung des Ortes interniert wird, während sodann irre ist, wer nach ethischen Prinzipien handelt und denkt. Genesung bedeutet also die Ausmerzungen der Moralbegriffe durch harte therapeutische Arbeit. In rascher Folge werden Verseschmiede (Martim Brito), Putzsüchtige (D. Evarista), Protzer (Mateus) u. ä. therapiert. Schwarzens Adaption letzterer Figur illustriert sehr deutlich die Zuspitzung der Darstellung. Machado de Assis hatte ihn als neureichen Produzenten von Packsätteln (eine im Ort nicht verstandene Pointe gegen ihn meinte, er solle seine Sättel für sich selbst herstellen, was impliziert, daß er ein Esel ist) konzipiert, der sich stundenlang als Herr seines

läufige Einschätzung und Burleske: ein Megalomane sagt von sich «Deus engendrou um ovo, o ovo engendrou a espada, a espada engendrou Davi», bis es schlußendlich «o marquês engendrou o conde, que sou eu»²³ heißt und Schwarz auf der Bühne zusammen mit einem vorgeblich Verrückten erscheint, der politische Theorien im Geist eines importierten Liberalismus vorbringt: «Ordem pela liberdade, liberdade pela ordem. A autoridade não pode abusar da lei, sem esbofetear-se a si própria. [...] Dai-me boa política, dar-vos-ei boas finanças» etc.²⁴ Da dieses Zitat aus Machados *Quincas Borba* (Kap. 57) entlehnt ist, wo die Parolen als «Prinzipien und Aspirationen» des opportunistisch-verlogenen Politikers Camacho zitiert werden,²⁵ ist die Internierung dieses Legalisten durchaus gerechtfertigt.

Machados Protagonist wirkt kalt, berechnend und in seinem Auftreten bescheiden, seine Augen sind beschrieben als «acesos da convicção científica»,²⁶ jener von Schwarz ist ein *palhaço*, der kaum einige Takte Samba²⁷ zu hören braucht, um schon

prächtigen Hauses am Fenster zeigt. Schwarz erfindet ein Konkurrenzverhältnis zwischen ihm und einem anderen Bürger, wenn beide enkomiasische Madrigale auf sich selbst dichten und von einer möglichst großen Zahl von — teilweise kastrierten — Sklaven interpretieren lassen.

²³ Schwarz (1977a: 40).

²⁴ Schwarz (1977a: 40).

²⁵ Nur der Satz «mergulhemos no Jordão constitucional» fehlt (vgl. Assis 1985: 65).

²⁶ Schwarz (1977a: 90). Die dieses Bild störenden Andeutungen, welche sein herausgeputztes Äußeres betreffen, werden damit abgetan, daß er Luxus nur dann zur Schau trägt, wenn dieser «wissenschaftlichen» Ursprungs ist — was im Kontext heißt, daß bestimmte Kleidungsstücke als Geschenke von berühmten Universitäten kamen. Man ist versucht, mit Bacamartes Erscheinungsbild die bis heute pompös uniformierten Mitglieder der von von Machado de Assis gegründeten *Academia Brasileira de Letras* zu assoziieren.

²⁷ Dieser Anachronismus wird am Ende durch die Erwähnung von Telecoteco (einer musikalischen Fernseh-Doppelkonferenz aus den sechziger Jahren von Cyro Monteiro und Dilermando Pinheiro; Schwarz 1977a: 85) neuer-

zwanghaft zur Musik zu tanzen, ansonsten für Photographen posiert und sein Äußeres bewundernd im Spiegel begutachtet. Die ursprünglich nicht explizit gemachte Gespaltenheit der Persönlichkeit Bacamartes stellt Schwarz heraus, wenn er ihn, bei mancher verbalen Entgleisung, zwischen offen zur Schau getragener Respektabilität und heimlicher, sexuell konnotierter Aggression gegen die Bühnendekoration — *«bonecos de negros e animais, que serão maltratados de várias maneiras»*²⁸ — changieren läßt. Die Sklaverei, deren ausdrückliche Thematisierung Machado vermeidet, wird in Schwarzens Adaption zur Folie des Geschehens. Der stumm drohende «Feind» im Unter- bzw. Hintergrund, das schwarze und schließlich ansatzweise rebellische Eigentum (Peter Martin), ist auf der Ebene der Gegenwart — und leicht erkennbar — eine Verbindung aus Proletariat und der Masse der Marginalisierten.

Schwarz wirft dem Brasilien der sechziger Jahre den faden-scheinigen Deckmantel einer fiktiven tropischen Schweiz über²⁹ und verleiht der Satire zusätzliche Schärfe, wenn er einer Gestalt in der Atmosphäre allgemeiner Bespitzelung und Unsicherheit den Rat in den Mund legt, man solle nach Brasilien fliehen, da dort — für den Zuschauer in doppelter Weise, positiv oder negativ, deutbar — keinerlei Animosität zwischen Klassen und Rassen herrsche.³⁰ Daß sich das Stück *A lata* als

lich betont.

²⁸ Schwarz (1977a: 9).

²⁹ «o meu universo é Itaguaí, no ...» — zu erwarten steht «Brasil», doch in einem vielsagenden Schwenk, der diese Lokalisierung nur noch hervorhebt, versehen mit dem Kommentar «ouvem-se barulhos horríveis, e Simão, em homenagem à censura muda a peça para outro país», wird daraus die Eidgenossenschaft (Schwarz 1977a: 12). Man erinnert sich, daß in *Dom Casmurro* Bento Santiago seine Frau und seinen Sohn — den er nicht als solchen anerkennt — dorthin verbannt. Der Inbegriff von anständiger Gutbürgerlichkeit wird zur Strafkolonie.

³⁰ «O Brasil é diferente. O Brasil não é deste mundo. [...] No Brasil não há luta de classes. [...] Lá, os brancos e os negros dão-se perfeitamente [...] não há conflito racial» (Schwarz 1977a: 77).

maskierte Aktualität versteht, erhellt aus dem Kommentar «a alternância de asneira e cinismo devem fazer figura de História contemporânea».³¹ Auch das Vokabular und manche Requisiten brechen die Illusion der zeitlichen Distanz: die Gehilfen des Irrenarztes tragen Gasmasken und Kittel mit dem Emblem des Roten Kreuzes,³² es ist die Rede von Klassenbewußtsein, Anarchie, Revolutionären, im Zusammenhang mit der wirtschaftlichen Produktion des Landes fällt der Begriff «output»,³³ die Reaktionen des Bürgertums, das sich selbst von der Internierung bedroht fühlt, gipfeln im Ruf «fascistas!».³⁴ Der wohlthätige Palha, eines der ersten Opfer der Säuberungen, mutiert zum Protomarxisten, wenn er von sich sagt «Não sou um representante do voraz capital financeiro».³⁵

Außer auf der inhaltlich-ideologischen Ebene — weder Santareno noch Schwarz trauen, was im Anschluß noch erläutert wird, dem «Pöbel» politisch emanzipatorisches Handeln zu — sind die beiden Stücke auch in anderer Hinsicht vergleichbar. Wie Santareno setzt Schwarz Verfahrensweisen des epischen Theaters, Ausscheren von Akteuren aus ihrer Rolle und direkte Apostrophen an das Publikum ein, etwa wenn der *alienista* Simão Bacamarte die Zuschauer mustert («Examina o público detidamente») und daraufhin meint «E *maintenant* ... aos loucos».³⁶ Ein wirkungsvoller Bruch der Illusion erfolgt in einer Szene, wo er den Wunsch seiner Frau Dona Evarista, in die Hauptstadt zu reisen, kommentiert: Anstatt mit ihr zu sprechen, wendet er sich an die Zuseher, erwähnt seine Partnerin bloß in der dritten Person³⁷ und zitiert auch seine eigene Erlaubnis als

³¹ Schwarz (1977a: 9).

³² Schwarz (1977a: 28).

³³ Schwarz (1977a: 67).

³⁴ Schwarz (1977a: 38).

³⁵ Schwarz (1977a: 39).

³⁶ Schwarz (1977a: 34). Das erinnert mitunter, wie an dieser Stelle, an Konrad Bayers Dramolett *Das begabte Publikum* bzw. an Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*.

³⁷ Vgl. Schwarz (1977a: 32-33) und Assis (1987: 49).

Teil einer Beschreibung, im Wortlaut übrigens fast identisch mit Machados Erzählung.³⁸ Die Verfremdung erfüllt ihren Zweck in zwei Richtungen: Bacamarte wird einerseits sich selbst ein anderer (entsprechende grenzdeviante Monologe unterstreichen dies, ebenso wie die Anspielung auf Rimbaud — «o grande poeta é sempre um outro»),³⁹ andererseits tritt er — im Sinne eines Brechtschen Verfremdungseffekts — aus der Ebene der *dramatis personae* heraus, indem er sich an (nicht explizit anwesende) Zuschauer wendet und diese in seine Ränke einbezieht.⁴⁰

Santarenos Portugal einst und jetzt ist im zivilisierten Europa für den Kommentator, den Cavaleiro de Oliveira,⁴¹ eine

³⁸ «Talvez um sorriso me descerre os lábios, [...] por entre os quais se escapa esta frase cheirosa: 'Consinto que vás dar um passeio ao Rio de Janeiro'» (Schwarz 1977a: 32).

³⁹ Schwarz (1977a: 45).

⁴⁰ Auch der Kommentar eines Dragoners, es werde in diesem Stück kein Blutvergießen geben, zusammen mit der deplazierten Erklärung, daß die Soldaten infolge der Antiquiertheit der Materie keine Schußwaffen trügen, folgt diesem Muster (vgl. Schwarz 1977a: 71).

⁴¹ Vgl. zu seiner Person etwa Saraiva / Lopes (ohne Jahr: 550-551), wo die Misogynie dieses Exilanten ebenso wie seine konventionelle Ironie und die von ihm geübte Kritik an der Inquisition erwähnt wird. Die Gestalt des *cavaleiro* ist an sich weder besonders tiefgründig noch dramaturgisch essentiell. In vergangener Glorie schwelgend, das eigene Unglück bedauernd, in der Meinung, als Mann unwiderstehlich, phasenweise fortschrittlich und darum exiliert gewesen zu sein, ist er ein merkwürdiges Ideal der Aufklärung. Seine Widersprüchlichkeit als Libertin wird augenfällig, wenn er einerseits selbsterlebte Affären als die Essenz des Lebens und die Frauen — zwar dumme, aber schöne Kreaturen — zur hauptsächlichen Lustquelle für den Mann erklärt, zwischendurch jedoch ein Lippenbekenntnis zur Ehe ablegt. Kläglichkeit und Arroganz treffen sich in den Kommentaren von redundanter Deutlichkeit dieser Gestalt. Offenbar konzipiert der Autor ihn etwas anders, wenn er ihm einen «tom displicente, um tanto desencantado, sempre à beira do dito irónico, acerradamente lúcido» (Santareno 1966: 37) zuschreibt. Konstruiert wirkt die Annahme im dritten Akt, er mache sich im Londoner Exil Gedanken über das 20. Jahrhundert, spreche zu uns Nachgeborenen und führe gleichzeitig eine aggressive Konversation mit einer ehemaligen Geliebten, die in der Loge des Königs

«fortaleza do Medo; espões e polícias, os seus alicerces e guarda!»⁴² Ironisch wird diese Einschätzung durch einen Satz des Königs gestützt, wenn D. João bei seinen Worten «O Reino de Portugal, no concerto de todas as nações do mundo civilizado, é, e sempre terá de ser, o primeiro, o mais exemplar»⁴³ der Hosenboden platzt. Ähnlich wird auch der epische Kommentator des Stücks, der Cavaleiro de Oliveira, von einer Bühnenanweisung widerlegt: Eine «grande gargalhada colectiva, foguetada de ódio e escárnio» unterbricht seine Worte, als er ausruft: «Ai, como vos amo, admiro e invejo, a vós, portugueses do maravilhoso século XX! Vós, para quem estes crimes nefandos do Poder mais não serão que as sombras dum pesadelo, vindas da noite álgida do passado, e logo desfeitas pelo Sol claríssimo dos luminosos dias que então vivereis!»⁴⁴ Der Gegenwartsbezug wird auf den letzten Seiten erneut deutlich, wenn der *cavaleiro* die Gründe für seine Interventionen offenlegt.⁴⁵ Er prophezeit das Fortdauern der Finsternis, verkörpert in der Inquisition

sitzt und somit zur Haupthandlung gehört (Santareno 1966: 184-189). Die szenische Trennung dieses Schwätzers von den übrigen Geschehnissen wird zwar weitgehend bedacht, sein selbstgefälliges Posieren in amoralisch-moralisierenden Unterbrechungen und Überleitungen sorgt allerdings für in ihrer Sinnhaftigkeit kaum nachvollziehbare Retardierungen und *stills*.

⁴² Santareno (1966: 92).

⁴³ Santareno (1966: 95).

⁴⁴ Santareno (1966: 46); weitere Passagen zum Beispiel auf den Seiten 49 und 167, wenn der *cavaleiro* de Oliveira das Befremden anspricht, welches die Handlung bei den Portugiesen im «progressivo, inteligente e livre século XX» hervorrufen wird. An die *estrangeirados* in der Königsloge und auch an das Publikum im realen Theater gewandt, setzt der Kommentator fort: «Vós ristes. Suspeitos todos sois também!» (Santareno 1966: 167; vgl. auch S. 194-195, anlässlich von Versen António Ferreiras über die Angst).

⁴⁵ «Com o narrar-vos a história desta vida truncada, semear eu queria, em vossos coração e entendimento, este grão novo e puro de força, de coragem, de rebeldia; esta semente da justiça, nascida do sangue e das cinzas, do padecimento e do pavor de milhares e milhares de humanas criaturas doentes de injustiça, imoladas — na humilhação, na tortura e na morte mais horrorosa! — ao poder duma minoria possesora das negras forças da violência» (Santareno 1966: 225).

«vivo por certo persistirá, nesta Nação, muito tempo ainda após a morte do Santo-Ofício!»⁴⁶ Eine zwischengeschaltete Folge von Diapositiven, die den prophetischen Alptraum der Mutter des *judeu* begleitet, sprengt den Rahmen des historisierenden Dramas, indem Bilder der nationalsozialistischen Kozenzentrationslager an den Bühnenhintergrund projiziert werden.⁴⁷

Weniger noch als Machado interessiert Schwarz die psychische Abnormität an sich, sondern vor allem der strategisch-demagogische Umgang mit diesem Begriff. Als Sympathisant des *tropicalismo* bezieht er ablehnend Stellung zum *teatro do oprimido* Boals, sein Mißtrauen gegen den populistisch-aufklärerischen Gestus hat er in Kommentaren zu den Aufführungen des *Teatro da Arena* bekundet. Näher steht ihm die Praxis des *Teatro Oficina* eines José Celso Martinez Corrêa, der Chico Buarques *Roda-Viva* zum Skandalstück inszenierte⁴⁸ und für eine Neubewertung Oswald de Andrades sorgte, indem er dessen satirischen Dreiakter *O rei da vela* für die Bühne wiederentdeckte. Mit dem zu neuer Aktualität gelangten Theoretiker des *antropofagismo* teilt Schwarz die Ansicht, daß die bloße Substitution der Herrschenden an der Struktur der Gesellschaft nichts ändere, als etwa der Barbier Canjica zum Kurzzeitherrscher über Itaguaí wird oder die Stadtverordneten die Absetzung Bacamartes diskutieren. Lapidar heißt es eindeutig-zweideutig: «Nada mudou, mas tudo mudou. Vocês pagam o pato que eles comem, hoje como outrora».⁴⁹ Wenn Oswalds Parodie auf den Abélard-und-Héloise-Stoff ausländische Einflüsse dominieren läßt — jene des nordamerikanischen Finanzkapitals —, umreißt Schwarz denselben Sachverhalt in der Charakterisierung des in Europa ausgebildeten Bacamarte, eines «[c]apacho dos ricos, tirano dos pobres»:⁵⁰ Für

⁴⁶ Santareno (1966: 226).

⁴⁷ Santareno (1966: 152-153).

⁴⁸ Vgl. Ventura (1988: 87-96).

⁴⁹ Schwarz (1977a: 45).

⁵⁰ Schwarz (1977a: 63).

die abgekapselte Welt von Itaguaí sind die internationalen Zusammenhänge durchaus relevant. Diese verkörpern sich auch im portugiesischen König, in einem deutschen Professor für Psychologie und in einer italienisch-hispanischen Wahrsagerin (etwas willkürlich wird so die Frage der Immigration eingeführt). Die in Brasilien tief verwurzelte Selbstentfremdung der Oberschicht und die daraus resultierende Ausbeutung der ärmeren Schichten bildet auch den Grundtenor von Renato Pompeus Roman *Samba-enredo*, wenn es etwa darin heißt: «Somos estrangeiros em nossa própria Pátria, exploramos o povo daqui como se fosse uma colônia», und wenn der politisch scharfsinnig denkende Dourival von sich behauptet: «tenho uma consciência emprestada».⁵¹

Schwarz' eigene Beiträge halten sich sowohl im Umfang als auch in ihrer Originalität in Grenzen: So etwa die Sequenz zwischen den beiden Soldaten Fidapu und Puquepá (sprechende Namen, leicht erkennbar als verkürzte Schimpfwörter), welche sich an den Dienern (criados) im ersten Teil von Gil Vicentes *Farsa de Quem tem farelos?* inspirieren,⁵² deren moderne Pendants sich über ihre Kriegserlebnisse unterhalten — ob gegen Paraguay, in der *Campanha da Itália* oder in Vietnam, bleibt offen. In ihrem beschränkten Zynismus werden sie zu personifizierten Spiegelbildern des brasilianischen Militärapparats. Auch die in zwei Szenen auftretende Gestalt eines Tübinger Professors, der im Abschnitt «Outro sábio da mesma Itaguaí» mit teutonischem Akzent für ein Publikum auf der Bühne doziert,⁵³ als Parodie auf einen irregeleiteten Psychoanalytiker *avant la lettre*, hat kein Gegenstück im *alienista*. Daß Deutsch die Muttersprache von Marx und Freud war, daß die idealistische Philosophie des 19. Jahrhunderts als gesteigerter

⁵¹ Pompeu (1982: 155).

⁵² Bei Vicente heißen sie Apariço und Ordonho; letzterer drückt sich auf kastilisch aus und wird von seinem Standesgenossen mit «fideputa» angesprochen. Vgl. Saraiva (1988: 69-74).

⁵³ Vgl. Schwarz (1977a: 20-22).

Eskapismus interpretierbar ist — auch der auf Innerlichkeit abstellende Spruch des Vormärz, «Die Gedanken sind frei»,⁵⁴ findet sich leicht verfremdet beim Professor wieder — mögen Gründe für diese Präsenz sein. Eine zusätzliche modernistisch-anthropophage Note erhält der wissenschaftliche Konkurrent Bacamartes, wenn er seinen Zunftgenossen mit dem *tacape* attackiert.⁵⁵ Seine abstrusen Theorien, welche die weibliche Psyche und die Ableitung sexueller Energie bei jungen Damen mittels Spazierfahrten in offenen Kutschen betreffen,⁵⁶ die sich durch kleine Räder auszeichnen, geraten bereits in die Nähe von Klamauk.

Am Rande sei vermerkt, daß zum selben Thema in *O judeu* Luís António Verney als Charge kurzzeitig auf der Bühne aktiv wird, wenn er eine Passage zitiert, die durchaus modern anmutet, moderner jedenfalls als die Meinung des «epischen» Kommentators⁵⁷ und auch jene des Professors in Schwarzens Stück, der die Minderwertigkeit des weiblichen Intellekts zu demonstrieren versucht und von der versammelten guten Gesellschaft neben Zustimmung auch Spott erntet.⁵⁸ Unmittelbar auf seine Invektiven gegen die Frauen folgend erhebt der Professor die ernsthafte Forderung nach Anerkennung der Rassengleichheit. Mit einem illusionsbrechenden Ausritt ins 20. Jahrhundert wird der «Gelehrte» zum konfusen Medium eines Amalgams aus rückständigen Theorien und autoritär getönter humanitärer Gesinnung. «Tentro da minha c-hapêça há democracia, ha-ha, igvaldade, la dentro eu mando, mando em totos, ê

⁵⁴ «A idéia, die Idee, the idea, é livre! Ninguém pprende neng impêde» (Schwarz 1977a: 22).

⁵⁵ Vgl. Schwarz (1977a: 60).

⁵⁶ An dieser Stelle ist man geneigt, an die nicht unerhebliche Rolle der *tílburis*, *coches* und *carruagens* in der Darstellung des Wahns bei Rubião zu denken.

⁵⁷ Für den *cavaleiro* de Oliveira sind die Frauen nichts weiter als «a espécie mais agradável, apetitosa e comestível, entre quantas o Criador botou cá neste mundo» (Santareno 1966: 169).

⁵⁸ Santareno (1966: 168).

a inalienável liberdade de pensamento, garantida pela cartha das Nações Unidas».⁵⁹ Wenn Machado diskret anwesender Erzähler auf die physiologischen Grundlagen des Wahns anspielte (ausgehend vom postulierten Zusammenhang zwischen Ernährung und Gebärfähigkeit),⁶⁰ so fällt diese Rolle nunmehr dem neu eingeführten überseeischen Gast zu, der das Denken selbst als gefährlich brandmarkt: «A insistência nos trabalhos mentais torna a mente feminina excessivamente susceptível, ocasionando as cefalalgias, toongas nerfôsas, erupçoengs cuthaneas, etc.».⁶¹ Die Rolle der Sexualität für die psychische Gesundheit steht bei Machado im Hintergrund, Schwarzens Version kehrt den Geschlechtstrieb als Motivation menschlichen Handelns und Erklärung für aggressives Verhalten hervor.⁶² Auch im Stück Santarenos fällt der Sexualität eine wesentliche Rolle zu. Sie wird in der harmonischen Ehe des Judeu mit Leonor institutionalisiert gezeigt und der Promiskuität des Königs sowie des *cavaleiro* gegenübergestellt. Auch der Sadismus der Inquisitoren ist letztlich eine Triebdeformation.

Eines von Schwarzens Anliegen, welches er mit Santareno teilt, ist die sprachkritische Thematisierung der Entwertung des Wortes und seiner Bedeutung(en). In Anspielung auf Mário de Andrades *Macunaíma* entspinnt sich unter einer Gruppe von Bürgern der Disput über ein Symboltier für ihre prekäre Lage. Versichern sie zuerst, keine torkelnden Schaben zu sein, so fällt

⁵⁹ Schwarz (1977a: 22).

⁶⁰ Vgl. Assis (1987: 42). Eine Stimme aus dem Volk nimmt diesen Aspekt im Stück mit den Versen «Ele não solta as bostas. // Digestão e entendimento // são faculdades opostas» (Schwarz 1977a: 14) unter Verwendung eines Kalauers («bostas-opostas») wieder auf. Es ist auffällig, daß fast alle männlichen Protagonisten von Machado de Assis und sämtliche in seinem Werk vorkommenden Irren kinderlos sind (nur Bento Santiago ist ein strittiger Fall).

⁶¹ Schwarz (1977a: 20-21).

⁶² Vgl. zum Beispiel «a chama devorante da paixão» (Schwarz 1977a: 21), das Gespräch der alten Notabeln (Schwarz 1977a: 24), die Ankunft der Dragoner, deren Anführer als erstes wissen will, wo in der Stadt das Bordell sei (Schwarz 1977a: 71).

ihnen als Identifikationsobjekt die disziplinierte und daher unbesiegbare Blattschneiderameise ein, die gleichzeitig positives und negatives Emblem wird: «Sejamos como a saúva» und «A saúva é nosso flagelo»,⁶³ was die Devise von Mários Helden⁶⁴ ins Gedächtnis ruft. Die Honoratioren haben sich selbst als widersprüchlich und gespalten entlarvt, und der Effekt wird durch einen Alten, der den Unsinn kommentiert, noch gesteigert: «concedo [...] que são os notáveis quem desfolha a Suíça».⁶⁵ Die geistige Beschränktheit der Oberschicht erscheint auch in rhetorischen Begriffsverwirrungen, wenn als ihr einziges Ziel der Wunsch erkennbar ist, gestützt auf Bacamartes Repression das Volk mittels des «monopólio da delação legítima»⁶⁶ zu unterdrücken: «Contra a ciência, com o povo, pela delação. Ou melhor, ou melhor, com a delação, contra o povo, pela ciência, ou melhor ainda, com a ciência, contra o povo, pela delação.»⁶⁷ Für den aufgeklärten Betrachter disqualifizieren sich derartige Äußerungen der Verteidiger der Ordnung von selbst als das Gegenteil des Beabsichtigten. Wenn Dona Evarista von den Therapien ihres Mannes berichtet: «Dissuadindo o filho da cozinheira, que pensa que é bicho-preguiça. E ontem passou o dia curando um preto desmesurado que afirma que negro é gente»,⁶⁸ fällt das Verdikt der Dummheit auf sie selbst zurück.

Bisweilen klingt im allgemeinen Chaos verzerrender Definitionen und Unterstellungen die in unserem Jahrhundert ausgiebig diskutierte Frage nach der nationalen Identität im Zeichen der *cordialidade* durch, deren Existenz vom Aufrührer

⁶³ Schwarz (1977a: 49).

⁶⁴ «Pouca saúde e muita saúva, os males do Brasil são», in: Andrade (1987: 56; 65).

⁶⁵ Schwarz (1977a: 49).

⁶⁶ Schwarz (1977a: 51).

⁶⁷ Schwarz (1977a: 51).

⁶⁸ Schwarz (1977a: 27). Santarenos Verney erklärt: «Pelo que toca à capacidade, é loucura persuadir-se que as mulheres tenham menos que os homens».

Canjica geleugnet wird: «A generosidade do povo é um mito. [...] Inveja e materialismo, é tudo que encontrei».⁶⁹ Der Parvenu bedauert sogleich, nur zwei Sklaven zu haben; auch für ihn ist die Gleichheit von Rassen und Klassen eine Bedrohung, wenn er weinerlich das Gespenst des *abolicionismo* an die Wand malt⁷⁰ und seinen Wunsch nach Zugehörigkeit zur Oberschicht kundtut. Deren Traum, den auch Gilberto Freyre träumte, formuliert ein ehrbarer Bürger gegen Ende des Stücks, wenn er die «dias festivos» evoziert, als «opressores e oprimidos [an deren Existenz er sich nicht stößt], fraternalmente esperavam a manhã».⁷¹ Nachdem Bacamarte sich selbst ausgeschaltet hat, intoniert der Chor der versammelten Bürgerschaft: «Voltaremos ao paternalismo e à bondade».⁷² Tradition und Moderne sind, wie die Extreme von reich und arm, zwei einander bedingende Faktoren in einem Land der Dritten Welt. Die positivistische Devise «ordem e progresso» meint demnach in Wahrheit nur, daß auch der Fortschritt dazu dient, die bewährte Ordnung — in Wahrheit das bestehende Unrecht — zu perpetuieren. Die Verklärung des Althergebrachten ist fassadenhafte Ideologie und falsches Bewußtsein, deren zweideutige Grundwerte heißen: «segurança, disciplina, autoridade, respeito, valorização da terra e conhecimento do homem»,⁷³ letzteres natürlich nur, um durch Kontrolle zu herrschen.

Die Wissenschaft, im Dienst der Ideologie des *desenvolvimento* und in den sechziger Jahren von der Militärdiktatur für das sogenannte brasilianische Wirtschaftswunder instrumentalisiert, stellt ein Bollwerk gegen Umwälzungen dar. Sie ist für einen «notável» wie «deus e a ordem social: uma instituição

⁶⁹ Schwarz (1977a: 73). Infolge seiner Unzuverlässigkeit als Sprachrohr ernstzunehmender Theorien gewinnt sein Zwiespalt in dialektischer Umkehrung an Authentizität und Aussagekraft.

⁷⁰ Vgl. Schwarz (1977a: 73).

⁷¹ Schwarz (1977a: 83).

⁷² Schwarz (1977a: 84).

⁷³ Schwarz (1977a: 28).

intocável»⁷⁴ überaus verdienstvoll, denn «já provou, ou vai provar, a inferioridade das raças populares».⁷⁵ Die Obrigkeit, in der Person des fernen Königs verkörpert, «garante a ciência contra os homens de baixa extração social».⁷⁶ Ein Vertreter des Bürgertums erklärt: «É político [...] respeitar a ciência, se quisermos que seja científico respeitar a política».⁷⁷ In ihrem und im Namen des Pragmatismus wird der Umsturz abgewendet. Das Stück klingt in einem Samba aus,⁷⁸ doch dieses Klischee allgemeiner Fröhlichkeit im Zeichen der ephemeren Gleichberechtigung wird *ad absurdum* geführt, wenn es heißt: «E se falha a persuasão, o bem [natürlich das der Herrschenden] se faz à viva força // faça o bem a ferro e fogo // somos bons, ninguém é bobo».⁷⁹ Es folgt die Auflistung von Beschimpfungen, mit denen die Unterprivilegierten belegt wurden und werden, wie «presunçoso», «estafermo», «canalha», «libidinoso», «preguiçoso», «ateu», «doente», «nojento», «covarde», «esfomeado», «comunista», «ridículo», «atrasado», «aleijado» etc. etc.⁸⁰

Wie Schwarz bedient Santareno sich eines von der Literaturgeschichtsschreibung kanonisierten Autors und seiner Werke. Er zitiert Passagen aus Stücken des António José da Silva, ebenso wie aus anderen Dokumenten verschiedener Epochen, so etwa aus der unter dem Titel *Amusement Périodique* veröffentlichten journalistischen Produktion des Cavaleiro Francisco Xavier de Oliveira, in vielen Belangen Santarenos kommentierendes

⁷⁴ Schwarz (1977a: 66).

⁷⁵ Schwarz (1977a: 69).

⁷⁶ Schwarz (1977a: 71), ein Diktum aus dem Munde Bacamartes.

⁷⁷ Schwarz (1977a: 26).

⁷⁸ Vgl. Schwarz (1977a: 84-85). Auch hierin ist es Pompeus Roman *Sambarenredo* vergleichbar, der eine Analogie zwischen dem Karneval und der Geschichte Brasiliens herstellt. Diese präsentiert er als eine Kette von strukturell bedingten Gewalthandlungen, an deren Endpunkt das allegorisierte *desfile* des Textes steht.

⁷⁹ Schwarz (1977a: 85).

⁸⁰ Schwarz (1977a: 85).

Sprachrohr. Was für Schwarz die Casa Verde, ist für den portugiesischen Dramatiker die Inquisition: ein außerhalb der legitimierten politischen Strukturen stehendes paralleles Machtimperium, das sich unter Wahl anderer Mittel gleichfalls zur Aufgabe gemacht hat, die Seele zu retten. Die Institution weist an sich schon Aspekte des Massenwahns auf, wer dem Santo Ofício zum Opfer fällt, gerät in einen Bereich, wo die Vernunft nicht mehr zählt. Ein Inquisitor muß besessen sein, «posseio [...] sem medida nem limites», im Geist der «liberdade» handeln und die «vertigem da santa loucura» verspüren.⁸¹ Während das Insistieren auf der Vernunft bei Schwarz im Vergleich zum Ausgangstext abgeschwächt erscheint, erhebt Santareno die kalte Berechnung des methodischen Wahns zum zentralen Prinzip der Inquisition, zumindest im Munde des Cavaleiro de Oliveira: «Homens destes, têm a pele e o coração frios; alimentam-se de conceitos, números e abstrações, pois comida humana não lha consente o estômago».⁸² Als Surrogat für Emotionalität propagiert der Großinquisitor: «um amor que odeia o pecado e o erro, implacável e forte. Um amor que corta e brilha como uma espada, em pulso de ferro».⁸³ Hier ist der Begriff «Liebe» durch «pervertierten Verstand» zu ersetzen, dem jegliche Gefühlsregung abgeht.

Der todernste Eröffnungsmonolog des Stückes, eine gehässige Ansprache des *Padre Pregador* vor dem Inquisitionstribunal, liest sich wie eine schwarze Satire auf jene Denkwelt, deren Vertreter noch im 18. Jahrhundert Andersmeinende auf dem Scheiterhaufen verbrannten. In seiner Interpretation von Tortur und Leiden macht der Priester aus der Praxis sadistischer Grausamkeit eine Tugend: «Olhai, hereges e desquitados, pesai bem em vossos ferozes corações, quanto por amor das vossas

⁸¹ Santareno (1966: 82).

⁸² Santareno (1966: 119).

⁸³ Santareno (1966: 119).

almas perversas, guerreia e padece a Santa Inquisição!»⁸⁴ Die Verkehrung semantischer Sachverhalte in ihr Gegenteil funktioniert hier ähnlich wie bei Schwarz.

Eine zwiespältige Haltung zur Masse — die auch von der Art der Darstellung aufgebrachter Vertreter der Volksseele unterstrichen wird — kennzeichnet die Kommentare des Cavaleiro. Dieser vertritt zunächst eine elitäre Auffassung — «O povo vaia e agride aqueles raros que, neste desgraçado país, porfiadamente estudam e pelem para lhe melhorar a condição»⁸⁵ —, die er im Anschluß wenig überzeugend abschwächt:

[N]ão é ao mísero povo que eu carrego com os ferros da culpa: Carregado está ele, até mais não poder, com a albarda do medo que lhe puseram em riba dos minguados lombos! [...] Acuso, sim, aqueles que, responsáveis embora, tudo combinam e fazem para sustentar e manter a ignorância, o sub-humano rebaixamento do povo! Aqueles que, com propositada e escura ou perversa insistência, o trazem peado de pés, mãos e língua!⁸⁶

Santareno geht mit Elementen der Komik sparsamer um als Schwarz.⁸⁷ Auf Heiterkeitseffekte abstellende Bemerkungen

⁸⁴ Santareno (1966: 16). In ihrer szenischen Umsetzung sollen derartige Passagen «tragicamente grotescos» (beispielsweise Santareno 1966: 28) wirken.

⁸⁵ Santareno (1966: 160).

⁸⁶ Santareno (1966: 161). Auch der Protagonist António José erscheint in seiner — durch eigene Erfahrungen geprägten — Einstellung zum Volk ambivalent. Wenn er moralisierende Invektiven gegen die Schauspieler seiner Truppe richtet, entschuldigt er daraufhin eher sich selbst als das Objekt seiner Verbitterung: «É tão-só porque vos estimo que ... que vos censuro, e ralho como inda agora. [...] Todos juntos, eu e vós, fazemos uma família: Uma família desgraçada, suja de escarros e minada de piolhos; uma família de bastardos que ninguém quer afilhar» (Santareno 1966: 172).

⁸⁷ Ihre kathartische Funktion wird, angesichts der im Geschehen vorherrschenden Tragik, von António José thematisiert: «Que ódio, o mais ramoso e torcido, o mais escuro e remoto, poderá vencer o riso?» (Santareno 1966: 133), womit er gleichzeitig den didaktischen Charakter der von Santareno

stammen vorwiegend von seinem Kommentator, des weiteren dienen der fette König und ein noch feisterer Kardinal⁸⁸ als Zielscheiben des Spottes,⁸⁹ und schließlich sorgen Zitate der Werke von António José für humorvolle Zwischentöne. Die darin verpackte Kritik ist doppelbödig: Sancho Pansa als ungerechter, verständnisloser Richter auf der *Ilha dos Lagartos* karikiert beispielsweise die Gerichtsbarkeit des frühen 18. Jahrhunderts, gleichzeitig aber auch die Praxis der Justiz der sechziger Jahre. Der König Dom João V wirkt in seiner körperlichen Erscheinung lächerlich, er ist ein Virtuose der Doppelmoral und des Messens mit zweierlei Maß.⁹⁰ Phasenweise wird er allerdings zu einem Falstaff mit «gastronómicas bochechas»,⁹¹ einem jovialen Bonhomme und Widerpart der kalten Destruktivität des Inquisitionstribunals. Sein sexueller Appetit stilisiert ihn — zumindest für den *cavaleiro* — zum sympathischen Antipoden des asketischen Großinquisitors.⁹² Einerseits ist der König Auftraggeber des Klosters von Maфра und zahlreicher anderer Kirchenbauten, der vom Papst den Titel «Rei Fidelíssi-

bezweckten Karnevalisierung unterstreicht.

⁸⁸ «Retrato acabado e mui perfeito da alimária a que sói chamar-se *mula*», in den Worten des *cavaleiro* de Oliveira (Santareno 1966: 62).

⁸⁹ Nies- und Spuckanfälle (Santareno 1966: 213), eine zerreißende Hose (Santareno 1966: 95) etc.

⁹⁰ Was etwa an einem Erlaß gegen die Großmannssucht abzulesen ist, wo er formulieren läßt, der Luxus sei «pernicioso» und seit jeher «um dos males que todo o sábio governo procurou impedir, como origem da ruína não só da fazenda mas dos bons costumes» (Santareno 1966: 55). Die Inkonsistenz des Königs erhellt jene Szene, in der er seine eigene Kleidung bekrittelt, die ihm von den Kämmerern gebracht wird: der schreckliche Stoff («horrível pano») ist landeseigenes Erzeugnis, vom König selbst als «seda nacional» in Auftrag gegeben, vom einfältigen Kardinal als «boa medida [...] em tudo digna da vossa clarividência» (Santareno 1966: 65) bezeichnet.

⁹¹ Santareno (1966: 58).

⁹² Dies hebt eine Direktive in den Bühnenanweisungen hervor: «O director de cena terá o cuidado de acentuar o paralelismo antagónico estabelecido entre o Rei e o Inquisidor-Mor» (Santareno 1966: 100).

mo» und «Cristianíssimo»⁹³ erhält, andererseits treibt er — eine allgemein bekannte Tatsache — in den von ihm gestifteten Klöstern Unzucht mit Nonnen. Unter diesem Aspekt erreicht die pompöse Ausdrucksweise des Predigers, der die Verbindung von Thron und Altar als gleichsam eheliche darstellt, unfreiwillig ihr Gegenteil, und João wird zum Katalysator der Entlarvung: «A Santa Inquisição e a Real Governança da Nação uma à outra unidas, como a Esposa ao Esposo amado!»⁹⁴ Als Steuermann und Haupt des Staates ist er auf zwei metaphorischen Meeren unterwegs: «tão ancoradas se acham em Sua Majestade estas duas embarcações — a que navega para o doce corpo das mulheres, e a que aporta à Celestial Morada — tão de contínuo viajadas pelo real timoneiro, tão amiúde trocadas as rotas originais»,⁹⁵ daß diese beiden Tendenzen schließlich verschmelzen. Die Gunst des Publikums soll auf den König gelenkt werden, ist er doch «[f]rágil segundo a humana condição, sôfrego como um qualquer, ridículo como todos às vezes somos».⁹⁶

Beide Autoren setzen, wie an den gewählten Beispielen ersichtlich, auf das Spiel mit zwei Zeitebenen und die entlarvende Ambiguität — in der *Lata* vor allem jene Bacamartes, im *Judeu* die des Königs, sowie in umfassenderem Sinn auf die Wirkung der Diskrepanz zwischen volltönender Rhetorik und dahinterliegender unlauterer Absicht. Die Sprache ist, wie so oft, ein Instrument der Verschleierung und dient zum Erhalt und zur Legitimation der Macht. Dem Widerspruch zwischen Rede und Aktion in der Parodie von leerem Wortgeklingel entspricht die Diskreditierung des salbungsvoll intonierten Diktums, das bei Schwarz in krassem Gegensatz zur Umgangssprache und zur

⁹³ Vgl. Santareno (1966: 210).

⁹⁴ Santareno (1966: 18).

⁹⁵ Santareno (1966: 60).

⁹⁶ Santareno (1966: 120). Zur Bekräftigung steht später die Charakterisierung «De pronto alteroso, logo a brandura lhe sucede; de muito fantasioso capricho, mas de nenhum rancor [...]; absoluto por natureza e mandato, mas nunca mais que magnânimo» (Santareno 1966: 191).

Verwendung der *gíria* steht.⁹⁷ Santareno spannt einen Rahmen zwischen der ersten Verurteilung des Protagonisten durch die Inquisition und — dreizehn Jahre später — der neuerlichen Verhaftung und Hinrichtung des inzwischen populären Dichters. Am Anfang und am Ende steht die Terrorherrschaft. Bei Schwarz bildet sich diese während des Stückes heraus und fällt in die vorgeblich neutrale Ausgangslage zurück, wenn der Störenfried Bacamarte nicht einmal, wie bei Machado, zu Tode kommt. *O judeu* füllt den Zwischenraum positiv, bis zum Sturz des Helden, und suggeriert den Anschein von Veränderung zum Besseren auch mit Hilfe von ironischer Brechung des Dargestellten. Schwarz thematisiert überaus effizient die Ignoranz des Establishment, die Rückkehr zum Altvertrauten ist lediglich ein Aufschub der eigentlichen, noch ausstehenden Revolte. Das Potential des Widerstandes zeigt sich nonverbal gegen Ende des Stückes, als ein Bürger beim Versuch, eine schwarze Puppe zu schlagen, selbst geohrfeigt wird, und zwar mit solcher Wucht, daß er in ein Loch fällt, das als Aufschrift den Titel des Werks trägt.

Schwarzens Anachronismen bezwecken einerseits eine literarische Parodie mit garantiertem Unterhaltungswert, andererseits liegt den bewußt überzeichneten verbalen Entgleisungen der Charaktere doch auch die Idee zugrunde, daß sich an den kolonialen, auf Exploration gründenden Strukturen der Peripherie bis heute wenig geändert habe. Die zeitliche Distanznahme

⁹⁷ Für Santareno trifft dies nur teilweise zu. Allzu bemüht wirken seine Versuche, insbesondere im Fall der gebildeten Charaktere seines Stückes, diachrone *mimikry* zu betreiben. Der König, die weltlichen und geistigen Würdenträger, die Inquisitoren sowie vor der allgegenwärtige *cavaleiro* drücken sich in einem dem 18. Jahrhundert nachempfundenen Portugiesisch aus, das dort, wo es nicht karikierend eingesetzt ist, seltsam anmutet. Die Problematik des Registers und der historischen Authentizität des Sprachdukts löst Jom Tob Azulay in seinem Spielfilm *O judeu* (Portugal/Brasilien 1995) mittels seiner Entscheidung zugunsten der zeitgenössischen Umgangssprache weit überzeugender. Es gelingt ihm überdies, die portugiesische und die brasilianische Variante gleichberechtigt nebeneinander bestehen zu lassen.

wird durch die implizite Botschaft aufgehoben, daß die engstirnige, eigene Interessen verteidigende Autorität mit ihrer hohlen, die Umstände maskierenden Rhetorik und ihrer offensichtlichen Widersprüchlichkeit nichts an Macht eingebüßt hat. Auch Santareno durchbricht die Historizität ironisch. Wenn er auf die Jetztzeit verweist, geschieht dies allerdings mit größerem Sarkasmus, in der Absicht, Betroffenheit zu erzeugen, ohne die in die Ferne gerückten Ereignisse und Zustände ihres tragischen Ernstes zu entkleiden. Hier waltet der Respekt vor dem historischen António José da Silva, eine Rücksichtnahme, auf die Schwarz in seiner grimmigen Attacke auf das Spießbürgertum und die Cliquenherrschaft verzichtet.

Bibliographie

- Andrade, Mário de (²⁴1987): *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*, Belo Horizonte: Itatiaia.
- Assis, Joaquim Maria Machado de (1985): *Quincas Borba*, São Paulo: Ática.
- Assis, Joaquim Maria Machado de (1987): «O alienista», in: Assis, Joaquim Maria Machado de (²1987): *Seus 30 melhores contos*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, S. 41-90.
- Camelo, José António / Pecante, Maria Helena (1984): *O judeu de Bernardo Santareno: subsídios de leitura e seu enquadramento sociocultural*, Porto: Porto Editora.
- Lopes, José Leme (1974): *A psiquiatria de Machado de Assis*, Rio de Janeiro: Agir; MEC.
- Pompeu, Roberto (1982): *Samba-enredo*, São Paulo: Alpha-Omega.
- Santareno, Bernardo (1966): *O judeu: narrativa dramática em três actos*, Lisboa: Ática.
- Santiago, Silviano (1981): *Em Liberdade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Saraiva, António José (Hrsg.) (1988): *Teatro de Gil Vicente*, [ohne Ortsangabe]: dinalivro.

- Saraiva, António José / Lopes, Óscar (ohne Jahr): *História da literatura portuguesa*, Porto: Porto Editora (3. Auflage).
- Schwarz, Roberto (1977a): *A lata de lixo da história*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schwarz, Roberto (1977b): *O pai de família e outros estudos*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Schwarz, Roberto (1977c): «Revisão e autoria», in: Schwarz (1977b: 123-125).
- Schwarz, Roberto (1981): *Ao vencedor as batatas*, São Paulo: Duas Cidades.
- Schwarz, Roberto (1990): *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*, São Paulo: Duas Cidades.
- Thorau, Henry (1992): «Theater im Widerstand», in: Briesemeister, Dietrich / Helmut Feldmann / Santiago, Silviano (Hrsg.) (1992): *Brasilianische Literatur der Zeit der Militärherrschaft (1964-1984)*, Frankfurt am Main: Veruert, S. 279-307.
- Ventura, Zuenir (²⁵1988): *1968: o ano que não terminou; a aventura de uma geração*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira.